Escribir el Psicoanálisis

Vivencia, narración, experiencia

Daniel Waisbrot

Invierno 2022

Escribir el psicoanálisis
Vivencia, narración, experiencia

Indice

Sobre el escritor

Sobre el escrito

Sobre el escritor

I

¿Para qué se escribe?

Un buen día, a alguien se le ocurrió escribir. Dejar caer las letras desde un cincel a una piedra. Ocurrió hace apenas cuatro mil años en la Mesopotamia, casi al mismo tiempo que en Egipto y en China. En aquel momento, fueron jeroglíficos, muchos de hechos de necesaria utilidad. Daban cuenta de los balances, los informes de las cosechas, todos datos necesarios para los gobernantes. Pero también fueron surgiendo otros, innecesarios, quizás inútiles. Ellos hacen al comienzo de lo literario.

Conjugar lo útil con lo inútil parecería estar en la cuna de la escritura. Ella se despliega entre la necesidad de resolver problemas prácticos –como aquellos balances de cosechas para el faraón- y lo que algunos llamaron "el brillo de lo inútil", el encuentro con los enigmas de la vida.

Un estudioso de la antigüedad griega, Marcel Detienne, según nos recuerda Isidoro Vegh, cuenta que el poeta cuando homenajeaba a una gesta guerrera, la hacía existir. *"Advertimos que hay desde los inicios, un valor sorprendente de la escritura, que constituye nuestra relación con los otros en la contemporaneidad o a través de las generaciones"*[1]

Entonces, en una primera aproximación, podría decir que escribimos para hacer existir y al mismo tiempo, trasmitir.

Siguiendo con la historia, el Poema de Gilgamesh es una narración en verso sobre las aventuras y desventuras de un rey acadio y se la reconoce como la obra épica más

---

[1] Vegh, I.: "Psicoanálisis y escritura"
https://sites.google.com/site/psicoanalisisyescritura/

antigua. Está datada entre el 2500 y el 2000 a.c. y contiene un núcleo sentimental acerca del duelo del rey por la muerte de un amigo. Trabaja la tensión entre la mortalidad de los humanos y la inmortalidad de los dioses. Fue trazada en su lengua sobre una tabla de arcilla fresca.

Así que desde el inicio, parece que la literatura escribe sobre la muerte, sobre la amistad, sobre el amor y sus límites. Entonces, en una nueva aproximación, podríamos decir que escribimos para dar cuenta, de alguna forma, del atravesamiento por estos temas tan freudianos: lo imposible del amor en sus múltiples versiones y lo inexorable de la muerte.

¿Y los analistas, escribimos para lo mismo?

II

Freud, entre verdad y ficción.

Empecemos por Freud. En "El creador literario y el fantaseo", él afirma:

"¡Si al menos pudiéramos descubrir en nosotros o en nuestros pares una actividad de algún modo afín al poetizar! Emprenderíamos su indagación con la esperanza de obtener un primer esclarecimiento sobre el crear poético. Y en verdad, esa perspectiva existe; los propios poetas gustan de reducir el abismo entre su rara condición y la naturaleza humana universal: harto a menudo nos aseguran que en todo hombre se esconde un poeta, y que el último poeta sólo desaparecerá con el último de los hombres".

Quizás en aquella frase de la obra Torquato Tasso de Goethe que Freud rescata en ese mismo texto, se encuentre algo de ese nexo entre psicoanálisis y escritura. Allí, el poeta-héroe dice:

"Y donde el humano suele enmudecer en su tormento, un dios me concedió el don de decir cuánto sufro". La pregunta que comienza a aparecer, es si existe la

posibilidad de escribir por fuera del propio impacto subjetivo. Si la escritura del analista es ajena a los movimientos que esas situaciones generaron en él y lo hacen ir deviniendo escritor.

Freud sabía que la verdad era inaccesible. Que su totalidad era un inexistente y que solo se podían obtener algunos tramos, ciertos arañazos, jirones de verdad de las historias que quería contar. Él sabía desde un comienzo que también el psicoanálisis -y no solo la verdad- tenía estructura de ficción.

Quizás por eso, la palabra "fragmentario" se fue colando en casi todos sus escritos clínicos, en aquellos grandes historiales que marcaron la historia del psicoanálisis.

En "El hombre de los lobos", comienza diciendo: "*El caso clínico sobre el que informaré aquí, si bien solo de manera fragmentaria*". Luego, realiza lo que va a denominar una "aclaración necesaria": *"A pesar de que el propio paciente me instó a hacerlo, he declinado escribir la historia completa de la contracción de su enfermedad, su tratamiento y curación, porque lo considero una tarea irrealizable".*

Estábamos entre 1914 y 1918, años entre el comienzo del escrito y de su publicación, con un psicoanálisis ya instalado y en el medio de su obra. Freud se ve precisado de ir aclarando como va a ir exponiendo sus materiales y los problemas con los que se va encontrando. *"No puedo escribir la historia de mi paciente en términos puramente históricos o pragmáticos; no puedo brindar ni un historial clínico ni uno del tratamiento, sino que me veré precisado a combinar entre sí ambos modos de exposición. Ya es notorio que no se ha encontrado un camino que permita dar cabida de algún modo, en el relato del análisis, al convencimiento que dimana de él. De nada valdrían para esto, ciertamente, unos protocolos exhaustivos de cuanto sucede en las sesiones de análisis; por lo demás, la técnica misma del tratamiento excluye su confección. En consecuencia, uno no publica tales análisis para producir convicción en quienes hasta el momento han tenido una conducta de rechazo e incredulidad. Lo único que se*

espera es aportar algo nuevo a investigadores que por sus propias experiencias con enfermos ya se hayan procurado convencimientos".

Freud necesita aclarar lo que no puede. "De nada valdrían los protocolos exhaustivos de las sesiones", nos aclara. La verdad, como tal, no es accesible más allá de los retazos que impactaron en el narrador. Y culmina diciéndonos para qué escribe: no para producir convicción, sino para aportar algo nuevo.

Pero ya algunos años antes, en 1909, cuando el hombre no era el de los lobos sino el de las ratas, había escrito algo similar: "*El contenido de las siguientes páginas es doble: en primer lugar, comunicaciones fragmentarias del historial clínico de un caso de "neurosis obsesiva" que pudo incluirse entre los de considerable gravedad por su duración, sus dañinas consecuencias y su apreciación subjetiva [por el paciente], y cuyo tratamiento, que abarcó cerca de un año, alcanzó el restablecimiento total de la personalidad y la cancelación de sus inhibiciones; y en segundo lugar, anudadas a este material y apuntaladas en otros casos analizados antes, algunas indicaciones aforísticas sobre la génesis y el mecanismo más fino de los procesos anímicos obsesivos, destinadas a servir de continuación a mis primeras exposiciones sobre el tema, publicadas en 1896".*

Lo fragmentario insiste. No hay otra forma de comunicar porque no existe una totalidad trasmisible. Sin embargo, si en el hombre de los lobos la preocupación estaba ligada a la "convicción" de los lectores acerca del psicoanálisis, aquí, algunos años antes, su preocupación era la de probar que el análisis curaba. Es llamativa y contundente la frase: "…restablecimiento total de la personalidad y la cancelación de sus inhibiciones…" Pero además, estaba la necesidad de profundizar la teoría, en este caso, la de la neurosis obsesiva. Hacer crecer la obra. Freud tiene claro porqué escribe, por eso enlaza, crea continuidad con sus escritos de 1896. Aquí, escribir es retomar un tema y darle una vuelta más de tuerca.

Pero en este mismo texto, aparece una preocupación que ya estaba presente en el caso Dora. Se trata de la privacidad del material publicado. Freud se debatía entre la necesidad de dar a conocer los casos para el avance de sus investigaciones y el respeto a dicha privacidad. Un dilema ético lo envolvía y lo hacía girar, una y otra vez, sobre ese mismo tema.

Eduardo Müller comentaba: *"Los problemas de publicación tenían que ver con el cuidado del secreto profesional. Freud publicaba años después de la terminación de los casos, disfrazando datos biográficos para que sus personajes sean irreconocibles. Sabemos hoy que fracasó totalmente: se sabe casi todo de casi todos sus pacientes. Muchos de ellos se encargaron especialmente de difundirlo."*

Pero volvamos por un rato al hombre de las ratas. Miren lo que dice Freud: *"De buena gana habría informado más si hubiera tenido el derecho y la posibilidad de hacerlo. En efecto, no puedo comunicar el historial completo de tratamiento porque ello exigiría penetrar en el detalle de las circunstancias de vida de mi paciente."*

Pero ahora, viene un elemento nuevo: el momento que Freud vivía en la instauración del Psicoanálisis. *"La fastidiosa atención que una gran ciudad presta muy particularmente a mi actividad médica me veda una exposición fidedigna; y, por otra parte, hallo cada vez más inadecuadas y reprobables las desfiguraciones a que se suele recurrir. Si son ínfimas, no llenan su fin de proteger al paciente de la curiosidad indiscreta; y si avanzan más, importan un sacrificio excesivo, pues destruyen el entendimiento de los nexos anudados, justamente, a las pequeñas realidades de la vida".*

Freud se sabe especialmente observado y se devana en el conflicto ético. Si disfrazo mucho, corro el riesgo de destruir el entendimiento de los nexos anudados. Si disfrazo poco, delato. ¿Cómo comunicar entonces? ¿Habrá forma de salir de esta dificultad o habrá que tolerar la tensión entre lo deseable y lo posible? Freud continúa, un poco más. *"Asi, me he disculpado por esa enojosa*

mutilación del historial clínico". Freud acepta que él también está castrado.

Pero si caprichosamente este recorrido por Freud empieza un poco al revés, si desde mediados de la década del diez con el hombre de los lobos pasamos a 1909 con el hombre de las ratas, esta travesía nos debe conducir aun hacia más atrás, al inicio, al despuntar del nuevo siglo, a la ya mítica fundadora de la clínica, la mismísima Dora.

La imposibilidad de la completud, la castración del escritor supera holgadamente a la del analista que, por cierto, ya es abrumadora. El título mismo así lo indica. "Análisis fragmentario de una histeria". Nuevamente, fragmentario.

Eduardo Müller sostiene que Freud ha inventado un nuevo género literario: el caso clínico*. "Freud en las palabras preliminares del caso Dora dice las palabras preliminares sobre el caso clínico psicoanalítico. Presenta en sociedad su nuevo género que todavía no tenía lectores entrenados para leerlo. Allí da indicaciones precisas de cómo escribir, cómo publicar y cómo leer".*

Freud encara primero el tema de la relación de la escritura con la memoria. Cómo contar después lo que no anotó mientras. Por cuestiones de método, para conservar la atención flotante, él no anotaba mientras atendía, confiaba en que la memoria inconsciente le redactaría después lo sucedido en la escena clínica. Esos eran los problemas de escritura. "*Al ver la forma que toman sus relatos Freud encuentra un obstáculo: no quería que sus casos se lean como novelas. Y especialmente como novelas eróticas. En el caso Dora tenía que contar unas charlas muy íntimas con una adolescente acerca de sexo. Realmente fue un gesto de mucha valentía en la Viena de esa época que un médico se anime a escribir y contar de ese modo. Como si fuera un precursor de Nabokov con Lolita".*[2]

---

[2] Muller, E.: "Ateneo Apdeba. Relato clínico, clínica del relato". En http://coldepsicoanalistas.com.ar/ateneo-apdeba-relato-clinico-clinica-del-relato/

Freud estaba preocupado. Había que cuidar la criatura apenas naciente. Su referencia a las dificultades de la publicación de los casos se hace actual. Su ética lo obliga a sostener la tensión entre mostrar y ocultar. *"No es menos espinoso empezar a exponer ahora al juicio público una parte del material que me permitió obtener aquellos resultados. No dejarán de hacérseme reproches. Si antes se me endilgó no comunicar nada acerca de mis enfermos, ahora se me dirá que comunico acerca de ellos lo que no debe comunicarse. Serán las mismas personas, lo espero, las que cambiarán así el pretexto para sus reproches, y de antemano renuncio a desarmar alguna vez a estos críticos. Pero aun si no hago caso de esas personas malintencionadas y torpes, publicar mis historiales clínicos sigue siendo para mí una tarea de difícil solución"*[3].

Freud decide avanzar contra todos los prejuicios. Además sabía que tenía que hablar de la sexualidad en la Viena del quince y en este caso, un hombre cuarentón indagaba en la sexualidad de una joven veinteañera. ¿Cómo contarlo? ¿Cómo hacer que no se leyera como un pasquín perverso sino como un avance científico sobre los fundamentos de la histeria?

"Es cierto que los enfermos no habrían hablado si sospechaban que sus confesiones podrían ser objeto de un uso científico, y también es cierto que sería vano pretender que ellos mismos autorizasen la publicación. Personas delicadas, más bien pusilánimes, harían prevalecer en estas condiciones el deber de la discreción médica y lamentarían no poder contribuir al esclarecimiento científico. Pero yo opino que el médico no sólo ha contraído obligaciones hacia sus enfermos como individuos, sino hacia la ciencia. Y decir hacia la ciencia equivale, en el fondo, a decir hacia los muchos otros enfermos que padecen de lo mismo o podrían sufrirlo en el futuro. La comunicación pública de lo que uno cree saber acerca de la causación y la ensambladura de la histeria se convierte en un deber, y es vituperable

---

[3] Freud, S. "Análisis fragmentario de una histeria. El caso Dora" Amorrortu Editores Tomo V 1985

cobardía omitirla, siempre que pueda evitarse el daño personal directo al enfermo en cuestión. Creo haberlo hecho todo para impedir que mi paciente sufra ese daño."

En una extraordinaria defensa de la publicación de los historiales clínicos con las modificaciones necesarias para preservar al paciente. Freud se juega. Corramos el riesgo, pareciera decir. Me debo a la ciencia, a evitar futuros sufrimientos y he cuidado a mi paciente todo lo que he podido. Hay que agradecerle que nos haya permitido saber de sus contradicciones internas, que nos haya dado a conocer los embates de su mente frente a tan difícil situación. Aquí parece haber un desenlace. Sin embargo, lo que fuimos viendo en los hombres de las ratas y de los lobos, nos fue mostrando que la lucha, continuaría.

Veinte años después de analizar a Dora, otra muchacha veinteañera pondría en aprietos el saber freudiano acerca de la sexualidad femenina. Publica así, en 1920, un último historial: "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina". Una frase perdida en medio del texto, atestigua acerca de que la preocupación persistía*: "Si esta exposición brinda solo los trazos más globales de los acontecimientos y las intelecciones que se obtuvieron, callando todos los detalles en que descansa la interpretación, tal cercenamiento se explica fácilmente por la reserva que el médico está obligado a guardar cuando el caso es reciente"*

Ahora bien. Cuando Freud se alinea con lo fragmentario en tantos textos para dar cuenta de aquello que no podrá decir, también se engaña. Él supone que la dificultad viene solo de las complicaciones que traería comunicar lo secreto. Pierde de vista la otra parte de la imposibilidad. No se trata solo de lo secreto conocido y no develado, sino también de la imposibilidad de que las palabras lo digan todo. La complicación ya se había hecho fuerte en el análisis de Leonardo –como veremos más adelante- donde la controversia entre realidad y ficción se hizo brutal.

El esfuerzo se dirige, todo el tiempo a sostener la tensión entre ser lo más fidedigno posible al material del paciente

pero preservando su intimidad. Vemos a lo largo de los textos como esa tensión no se puede resolver dado que está implícita en la materialidad de la escritura de la clínica. ¿Cómo acceder a lo que ya ha ocurrido? ¿Cómo trasmitir una verdad como si ella misma no estuviera perdida desde el vamos?

Recuerdo en mis primeras épocas como analista, las distintas estrategias que mis supervisores me sugerían para ser lo más fieles posibles con el material. Los más ortodoxos me proponían que grabara, cosa que hice más de una vez. Otros, que tomara nota lo más textual posible, cosa que también hice, aun cuando me perdía el trabajo mismo de la sesión, el efecto de encuentro entre el discurso y mis propias necesidades de ir diciendo, de ir interviniendo. Esas estrategias estaban sostenidas en la idea de un analista como mero observador no participante que podía dar cuenta de una verdad que ocurría afuera de la escena donde el analista estaba implicado, como si acaso ello existiera.

El material clínico es sin duda un punto de partida, lo que nos proporciona la situación a relatar, pero en sí mismo no constituye un escrito psicoanalítico. El escrito hay que producirlo. Entiendo que un hecho puede ser alterado o fabulado si no afecta el contenido de lo que se quiere decir. Hay una serie de cambios filiatorios que ubican al paciente en otra ciudad o con cierta cantidad de hijos diferente a la real, o de sexos distintos que son atribuciones que un analista puede y debe tomarse, salvo por supuesto que el problema fuera justamente ese. Desfigurar una situación, agujerearla, callar un dato, anular un fragmento -vuelvo a decirlo- son atribuciones que un analista puede tomarse sin ninguna culpa, sin remordimiento alguno, dado que como decía Liliana Heker, "*No es el acontecimiento real al que debe serle fiel sino a la luz secreta que él descubrió en ese acontecimiento y que lo tentó a escribir".*

No cabe duda que esa tarea de alteración de ciertos datos podría atentar contra la validez de algunas apreciaciones y conjeturas. Más allá de haber intentado que los disfraces no alcancen a los aspectos cruciales de lo que

intentamos mostrar en los relatos, sabemos qué, como siempre, algo se habrá perdido. Es el precio a pagar para escribir y contar.

Ahora bien. En esa elección, en ese recorte necesario, el analista va a estar incluido inevitablemente. Algo sabrá de eso, mucho más se le habrá de escapar y quizás, con viento a favor, algo logre descubrir mientras lo escribe. Nos guste o no, como decía Walter Benjamin, "*La huella del narrador queda adherida a la narración como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.*"[4] El relato de una sesión, entonces, al estar impregnado de la huella del analista, cobra cierto carácter autobiográfico. Uno cree estar escribiendo sobre él. Sin embargo, escribimos desde el impacto que eso de él hizo marca en mí. No hay manera de que ese escrito quede por fuera de cierta *ficción autobiográfica*.[5]

El analista escribe para dejar su huella. No puede solo narrar lo que allí está ocurriendo porque no hay un aquí y un allá. Hay una sesión y por lo tanto un efecto de encuentro. De esta manera, el caso clínico como género, se parece mucho más a la ficción que a un espejo de lo real. "*Ficción no quiere decir mentira o falsedad. Es un dispositivo textual utilizado para transmitir una verdad. ¿Qué verdad? Una verdad que tal cual sucedió está perdida. La ficción es el dispositivo que testimonia la imposibilidad de trasmitir la verdad de lo que pasa en un análisis, y al mismo tiempo la única manera de acceder a algo de esa verdad. Digo entonces que el relato de una sesión es a una sesión lo que el relato de un sueño es a un sueño. La ficción es entonces una vía regia para contar algo perdido.*"[6]

Así, se hace fuerte uno de los más conocidos aforismos de Lacan: "*La verdad tiene estructura de ficción*". La idea es que la ficción intenta una construcción a través del lenguaje que permita tratar lo real por la vía simbólica. Desde aquí podríamos intentar entender toda escritura. Un intento más o menos feliz, de simbolizar lo real a

---

[4] Benjamin, W.: "El narrador". Santiago de Chile. Metales pesados. 2008
[5] Muller, E.: Op. Cit.
[6] Idem

través de las palabras. Allí radica la fealdad o la belleza de un escrito. Sin embargo – sabemos- simbolizar lo real es una operación imposible. Podré contar de mi paciente no mucho más allá de una brizna de mi memoria, sacudida, malograda por mi propia percepción. Atacada en su verdad por aquello que de mí, se superpone sin que yo mismo lo sepa. Una vía regia para contar pero que, como en el sueño, no puede no traicionarlo. Sepamos entonces del engaño, de la imposibilidad de ceñirse a lo que *en verdad* ha ocurrido en la sesión. Dejemos que la ficción haga su tarea.

III

Leonardo y Moisés, o la ficción de la ficción.

Si aún persistiera alguna duda acerca de cómo Freud pensaba la relación entre verdad y ficción en la escritura de los materiales clínicos, aún nos queda Leonardo. Veamos el problema.

Claudio Boye[7] En un excelente texto de investigación, plantea las enormes controversias que se plantearon luego de la publicación del texto, dado que lo que Freud incluyó como si fuera un documento histórico, era en realidad una ficción. Desde el punto de vista del historiador, esto es un error insalvable. ¿Lo es también para nosotros?

Freud trabaja el caso de Leonardo Da Vinci, a partir de la ficción del novelista ruso Dimitri Merejovski sobre la vida de Leonardo, denominada "El romance de Leonardo"[8]. Ahora bien, ¿Cuál es el problema? No se trata solo de que Freud toma una novela como si fuera una biografía de Leonardo, sino que hace centro en una palabra para trabajar las fantasías infantiles de Da Vinci y esa palabra, está mal traducida. Efectivamente, nos recuerda Claudio R. Boyé que Freud toma la traducción de la palabra

---

[7] Boyé, C.: Acerca del artículo "Un recuerdo infantil de Leonardo Ca Vinci. Una operación de lectura en Freud." Diario "Página 12" del 22 de mayo de 2008.

[8] Merejkovsky, Dimitri, "*El romance de Leonardo: el genio del Renacimiento*", traducción de Juan Santamaría.- Barcelona : Edhasa, 2007 . 668 p.)

“Nibbio” como “Buitre” cuando en realidad la traducción correcta hubiera sido “Milano”. Aparentemente, Merejkovski había quedado impresionado por este recuerdo infantil de Leonardo y lo incluyó en su biografía novelada. En el original ruso, se trata de un “milano”. Pero al pasar al alemán se tradujo como “buitre”. Freud parecía haber confiado en una versión en alemán en la cual el término italiano “nibbio” había sido traducido por la palabra alemana “geier” que significa buitre. Sin embargo, en realidad nibbio en italiano es milano, y no buitre.

Ahora bien, se preguntarán ustedes cual es la importancia de esta discusión. Es que el dato de la infancia sobre el que Freud fundamenta gran parte de su análisis y que ha sido motivo de gran polémica es la escena en la que Leonardo retoma un recuerdo infantil, aquel en el que un buitre se dispone en su cuna y, abriéndole la boca con su cola, le golpeó con ésta entre los labios.

Freud viene a decirnos que la fantasía del buitre tenía que ver con la tradición (que Leonardo habría leído en la Historia Natural o en los Padres de la Iglesia) que decía que sólo existían buitres hembras, no machos; de ahí que Leonardo, criado en sus tres o cinco primeros años sólo con su madre se identificase fácilmente con ese animal, nacido sólo de una hembra.

“*El error de traducción hace que toda la disertación sobre el origen mitológico de este animal no sea válida. En vista de esa equivocación, señalada ya en 1923 y a la que Freud no dio ninguna importancia, el constructo buitre-madre, con todas sus consecuencias, quedaba anulado, ya que la conjetura mitológica que Freud hace pesar sobre el buitre no le concierne al milano*”[9].

Estamos tratando de pensar como escribía Freud sus historiales clínicos y, en este caso, aquello que se dio en llamar “Psicoanálisis aplicado”. En qué datos se basaba, cuál era su pensamiento en torno a la relación entre verdad y ficción. De hecho el propio Freud le dijo al pintor Herman Struck en una carta, que no juzgara la certeza de

[9] Boyé, C.: Op. cit.

los resultados del psicoanálisis por su texto de Leonardo, considerado por él mismo como "mitad ficción novelesca"[10]

"Por lo tanto esta operación de lectura que es la erudita, es decir la búsqueda de la fuente, del documento, del origen, del original, es la que Freud realizó en sus comienzos. Cuando sostenía la teoría del trauma, como consecuencia de un hecho verdaderamente acaecido. Esta es la lectura que Freud modifica cuando ya pasa a creer en el fantasma. Podemos afirmar que a partir de aquí la lectura freudiana no podría ir a la búsqueda de algún original porque el inconsciente freudiano es un texto perdido que nunca existió. Que es en el Edipo de Sófocles donde lee las coordenadas y callejones sin salida del deseo. Que estudiando los caracteres de excepción pasa de un relato de un caso clínico al monólogo inicial de la Vida y muerte del rey Ricardo III, de Shakespeare, para extraer conclusiones de absoluta validez clínica. Es en El rey Lear donde Freud lee las relaciones del hombre con el amor, la vida y la muerte. Y así podríamos continuar.".[11]

Ahora bien. Si la tensión entre verdad y ficción hace tambalear el edificio de la escritura clínica, no menos importante es el temblor que se produce en el campo del psicoanálisis aplicado. Publicados los dos primeros estudios sobre el Moisés, ya instalado en Londres luego de la huida del nazismo, Freud se propone publicar el tercer ensayo. Cuando había terminado los dos primeros, había declarado que las fuerzas ya no le alcanzarían, haciendo centro en el debilitamiento de las capacidades creadoras que la vejez conlleva. Pero además estaba presente la guerra, el exilio en Londres, el haber descubierto con asombro… "*que el progreso ha sellado un pacto con la barbarie.*"

---

[10] Carta de Freud al pintor Herman Struck del 7 de Noviembre de 1914. Citada por Gay, op. cit., p. 309. En "Javier Cuevas del Barrio" Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias". (https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5129/TDR_CUEVAS_BARRIO.pdf?sequence=1)
[11] Boyé, C.: Ibidem

Freud sabía que se hallaba al final de su estadía. La vejez con la migración a cuestas, se le hacía presente a la hora de escribir. También el oprobio de la guerra y su arrastre de muerte y desolación. Pero una vez en Londres, también se hicieron presentes las preguntas acerca de la validez de su obra. *"Ya no hay más disuasivos exteriores, o por lo menos no de aquellos ante los que es preciso retroceder. En cuanto a las dificultades interiores, en nada podían modificarlas la subversión política ni el cambio del lugar de residencia. Ahora como antes me siento inseguro frente a mi propio trabajo, echo de menos la conciencia de la unidad y coherencia que deben existir entre el autor y su obra. No es que me falte convencimiento sobre lo correcto del resultado. La incertidumbre sólo me acude cuando me pregunto si he logrado demostrar esas tesis en el ejemplo aquí elegido"*[12].

Freud duda. Sabe que la verdad y la ficción se mezclan en proporciones imposibles de determinar. Sabe, además, que no le queda mucho tiempo para demostrar lo que le interesa. De hecho, moriría algunos pocos meses después de la publicación del Moisés. Pero igual se anima y finalmente concluye: "*Ante mi crítica, este trabajo aparece como una bailarina que se balanceara sobre la punta de un pie. Comoquiera que fuese, arriesguémonos ahora."*

Quizás esta última descripción de Freud acerca de su mirada clínica, válida tanto para los "casos" propios como para aquellos que fueron trabajados desde el psicoanálisis aplicado y también para las lecturas que –como el Moisés- pretenden echar luz sobre hechos sociales fundamentales en la historia de la humanidad, quizás –decía- valga esta metáfora final: pensar en el propio escrito "como una bailarina que se balanceara sobre la punta de un pie".

IV

[12] Freud, S.: "Moises y la religión Monoteista" (1937-1939) Amorrortu Editores. Tomo XXIII

Los obstáculos a la hora de escribir.

Quiero plantear que un analista se encuentra, a la hora de escribir, con los mismos obstáculos con los que se enfrenta a la hora de conocer. Que los vaivenes de la propia escritura –ya sea en el plano de la clínica como en el de la teoría- requieren superar de alguna manera esos obstáculos, hacerlos trabajar, descubrirlos para animarnos a eso que Freud nos decía recién: *Comoquiera que fuese, arriesguémonos ahora.*

Si uno tomara la cronología de los escritos freudianos, se encontraría con un balanceo incesante entre pensamiento teórico y clínico. Épocas fecundas de trabajo teórico y luego una serie de historiales que terminan modificando su mirada. Luego, sobreviene otro tiempo de escritos teóricos fundamentales y otra vez, la clínica que pone a prueba ese juego inacabable. Y en medio de ello, su propia vida, sus duelos, las guerras, la relación a veces explicita entre sus descubrimientos psicoanalíticos y el avance de su autoanálisis. Así se iba produciendo el pensamiento psicoanalítico.

Gastón Bachelard fue uno de los pioneros en preguntarse cómo se produce el pensamiento científico y lo que planteó es que sólo se conoce en contra de un conocimiento anterior. Para ello, hay que resolver un “obstáculo”, al que llamó “epistemológico”.

En sus textos, él sostenía que la tendencia del “espíritu” suele preferir aquello que confirma su saber a lo que lo contradice, momento en que las respuestas son más importantes que las preguntas. Es un intento de conservar lo que se tiene antes que ponerlo en duda, aún al costo de atentar contra el crecimiento y el despliegue del conocimiento. La tarea más difícil, consiste en poner lo ya-sabido en estado de movilización permanente. Así, planteaba que todo debía comenzar por una profunda “catarsis intelectual y afectiva”, para reemplazar ese saber cerrado y estático por un conocimiento abierto y dinámico.

Esa catarsis adquiría, por momentos, tono de arenga poética*: "Rompamos juntos con el orgullo de las certidumbres generales, con la avidez de las certidumbres particulares. Preparémonos mutuamente a ese ascetismo intelectual que extingue todas las instituciones, que retarda todos los preludios, que se defiende de los presentimientos intelectuales. Y a su vez, murmuremos a toda la vida intelectual: error, tú no eres el mal."*[13]

Gastón Bachelard propuso denominar "obstáculo epistemológico" a la dificultad que se suscita en el proceso de producción de un nuevo conocimiento científico. Es el escollo con el cual se choca la generación de un conocimiento nuevo de la realidad. Intentaba indagar sobre las condiciones psicológicas del progreso de la ciencia y llegó a la convicción de que no se trataba de considerar solamente los obstáculos externos, como la complejidad o la fugacidad de los fenómenos. *"Es en el acto mismo de conocer, allí, íntimamente, donde aparecen los entorpecimientos y las confusiones*". Así es que discierne *"causas de inercia"* a las que denomina *"obstáculos epistemológicos*".

"*El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra. Lo real no es jamás lo que podría creerse, sino siempre lo que debería haberse pensado. En efecto, se conoce en contra de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal adquiridos o superando aquellos que* ***en el espíritu mismo, obstaculizan la espiritualización."***[14]

Me parece central que sea el espíritu mismo el que obstaculiza la espiritualización. Describe de una manera clara, las resistencias incrustadas en el interior mismo de aquello que pugna por cambiar.

Fue Enrique Pichon Rivière, quien retrabajando esta noción de G. Bachelard, propone dialectizar la noción de

---

[13] Bachelard, G.: "La formación del espíritu científico" Editorial Siglo XXI 1976
[14] Idem anterior. El subrayado es mío.

“obstáculo epistemológico” con aquello que denomina, “obstáculo epistemofílico”[15].

Quizás apoyándose en aquel “íntimamente” *(...es en el acto mismo del conocer, allí, íntimamente...)* que mencionáramos más arriba, es que plantea la existencia de un conjunto de elementos motivacionales que constituyen un escollo para aprehender un objeto de conocimiento. Se trata de una dificultad interna del sujeto con el objeto.

El obstáculo epistemológico, refiere a la producción teórica de un conocimiento científico. El obstáculo epistemofílico, se sitúa en el interior del sujeto que debe realizar el salto, que debe vencer sus resistencias en relación a aquello que habrá de descubrir.

Situemos a Freud en el centro del ejemplo acerca de esta dialéctica. Mucho se ha dicho –y no pretendo volver a abundar– acerca de su autoanálisis, de la transferencia con Fliess. Pero quiero marcar un hito, alrededor del descubrimiento del complejo de Edipo y del modo en que él lo describe pero también de como lo escribe.

Historicemos la escena. El 30 de junio de 1897, Freud le envía una carta a su fiel amigo, acerca del crítico estado de salud de su padre. Algunos meses después, en otra carta, lacónica, le comunica su muerte, ocurrida el 23 de octubre. Sitúo estas dos fechas, en tanto demarcan el inicio de un trabajo de duelo. Y es prácticamente al cumplirse el primer aniversario del suceso, que Freud descubre el complejo de Edipo. El modo en que lo da a conocer es escribir una carta a su fiel amigo Fliess. Es un escrito duro en el que se ve con nitidez como solo desde un descubrimiento autobiográfico, Freud accede a un terreno desconocido del saber. Así lo escribe:

“Es un buen ejercicio, ser completamente sincero con uno mismo. Se me ha ocurrido sólo una idea de interés general. También en mí comprobé el amor por la madre y los celos contra el padre, al punto que los considero ahora

---

[15] García, M. y Waisbrot, D. : “Pichon Riviere, una vuelta en espiral dialéctica” Centro Editor Argentino 1982

como un fenómeno general de la temprana infancia. [...] Si es así, se comprende perfectamente el apasionante hechizo del Edipo rey, a pesar de todas las objeciones racionales contra la idea del destino inexorable que el asunto presupone. [...] El mito griego retoma una compulsión del destino que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos. Cada uno de los espectadores fue una vez, en germen y en su fantasía, un Edipo semejante, y ante la realización onírica trasladada aquí a la realidad, todos retrocedemos horrorizados."[16]

"También en mí comprobé" alude a ese juego incesante entre lo epistemofílico y lo epistemológico. En otros términos, entre lo autobiográfico y lo aún por escribir, lo aún por conocer, solo posible a partir del impacto subjetivo de ese hecho. Yo no voy a llevar a una discusión clínica cualquier caso. Voy a llevar aquel cuya escena me impactó subjetivamente. Podría ser que no sepa por donde, pero si no llegó a pegar en algún lado no lo llevaría.

Ahondamos en los modos en los cuales Freud inventó el "Caso clínico" como género literario y la implicancia de lo autobiográfico y lo ficcional como modos legítimos de acceder a algún fragmento de verdad. Los grandes autores del Psicoanálisis también abordaron estas cuestiones y publicaron sus propios historiales. El invento freudiano se multiplicó y obligó a escribir a los discípulos. Ahora bien, ¿Cómo lo hicieron?

V

Melanie Klein

Quisiera incluir algunos pantallazos de otros grandes autores del psicoanálisis para pensar en su escritura. Sin duda, una de ellas es Melanie Klein. Uno de los escritos clínicos más importantes ha sido el Caso Dick, abordado

---

[16] Freud, S. Carta 71 del 15 de Octubre de 1897 *"Fragmentos de la correspondencia con Fliess*" Buenos Aires. Amorrortu Editores T. I. 1976

en su texto "La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo"[17].

Se trata de un texto maravilloso donde la autora hace jugar sus teorizaciones sobre la primera infancia de manera sublime. Incluye todo su repertorio teórico e impacta por lo que hoy podríamos considerar cierta rudeza en las cosas que le decía al niño. Sin embargo, se trataba de una indagación sobre la psicosis infantil, un área que ella intentaba explorar, crear, inventando una forma de intervención que le permitiera llegar a una conflictiva tan pero tan grave.

El caso fue retomado por múltiples autores -Lacan entre ellos- que rescatan mucho del sentido de su operatoria. No es mi intención exponer el caso ni pensar acerca de las teorizaciones y la clínica puesta en marcha, sino pensar su forma de escribir, de llegar a nosotros, de exponer desprejuiciadamente y con una valentía mayúscula tanto su modo de pensar como de operar con el niño.

Melanie Klein sostenía su pensamiento teórico. Veamos cómo lo escribía:

"Hace algunos años, escribí un artículo basado en estos conceptos, en el que llegué a la conclusión de que el simbolismo es el fundamento de toda sublimación y de todo talento. (…) Puedo ampliar ahora lo expresado entonces (1923) y afirmar que, junto al interés libidinal, es la angustia que surge en la fase descrita la que pone en marcha el mecanismo de identificación. Como el niño desea destruir los órganos (pene-vagina-pecho) que representan los objetos, comienza a temer a estos últimos. Y así el niño se siente constantemente impulsado a hacer nuevas ecuaciones que constituyen la base de su interés en los nuevos objetos, y del simbolismo".

[17] Klein, M.: "La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo". En Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Tomo 1 Nro. 1 1956

Llama la atención la firmeza, la convicción que trasunta. Frases como "llegué a la conclusión" "puedo afirmar", "el niño desea destruir…". No debía ser fácil sostener un conjunto de teorizaciones cuya crudeza hoy nos asombra pero que nutrieron los análisis de miles de niños y no tan niños en nuestra tierra, forjada al fecundo calor del kleinismo.

Es en este contexto de sus afirmaciones, cuando aparece Dick: "*Estas conclusiones se ven confirmadas de manera sorprendente en un caso en el que existía una desusada inhibición en el desarrollo del yo".*

Nuevamente su decir: "conclusiones confirmadas". Búsqueda de certezas que pretendían dar un cientificismo al psicoanálisis de niños en sus inicios. Pero llama la atención el estilo de escritura y la elección de palabras tan contundentes. Les transcribo apenas un tramo del relato.

"*Cuando le mostré los juguetes que había ya dispuesto para él, los miró sin el más mínimo interés. Tomé entonces un tren grande, lo coloqué junto a uno más pequeño y los designé como "Tren papito" y "Tren Dick". Entonces él tomó el tren que yo había llamado Dick, lo hizo rodar hasta la ventana y dijo: "Estación". Expliqué: "La estación es mamita; Dick está entrando en mamita". Dejó entonces el tren, fue corriendo hacia el espacio formado por las puertas exterior e interior del cuarto y se encerró en él diciendo: "oscuro", y volvió a salir corriendo. Repitió esto varias veces. Le expliqué: "Dentro de mamita está oscuro. Dick está dentro de mamita oscura". Entretanto, él tomó nuevamente el tren, pero pronto corrió otra vez al lugar entre las puertas. Mientras yo le decía que él estaba entrando en la mamita oscura, él habla dicho dos veces en tono interrogativo: "¿Niñera?" Le contesté: "Niñera viene pronto", cosa que él repitió, utilizando luego las palabras correctamente, y reteniéndolas en su mente."*

Otro pequeño tramo: "*En el análisis de Dick pude llegar hasta su inconsciente a través de los rudimentos de vida*

de fantasía y de formaciones simbólicas que manifestaba. El resultado obtenido fue una disminución de la angustia latente, de modo que cierto monto de angustia quedó manifiesto. Quisiera subrayar que en el caso de Dick he modificado mi técnica habitual. En general, no interpreto el material hasta tanto éste no ha sido expresado a través de varias representaciones, pero en este caso, en que la capacidad de expresión por medio de representaciones casi no existía, me vi obligada a interpretar sobre la base de mis conocimientos generales pues en la conducta de Dick las representaciones eran relativamente vagas."

Me resultó interesante el movimiento instituyente que relata. Recordemos que se trata de una psicosis infantil. Melanie Klein, más allá de la modalidad contundente y afirmativa de su escritura, se muestra disponible a transformaciones del dispositivo cuando su paciente lo requiere. Finalmente, culmina diciendo:

"*Ya he explicado cómo logré que la angustia se hiciese manifiesta, y que se atenuara así la que existía en estado latente. Una vez que la angustia se hizo manifiesta pude resolverla."*

Nos dice "logré" y "pude resolverla". Acostumbrado a leer la situación analítica como un encuentro entre dos, donde los movimientos se suceden, me produce cierto impacto la acentuación en el yo de la analista, que logró y resolvió.

En un texto que retrabaja el caso Dick y las formulaciones de Lacan, Gabriela Duguech[18] dice:

"*Klein que está más cercana al descubrimiento de Freud, (N de la R: que Anna Freud) le enchufa al pequeño Dick, le suelta la verbalización brutal del mito edípico y ésto va a tener efectos en este niño cuya profunda indiferencia, apatía, ausencia, muy distinta a la de los neuróticos,*

---

[18] Duguech, Gabriela (2010). El caso Dick y los tres registros de Jacques Lacan. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

muestra que su ego no está formado y la realidad no está simbolizada. Está en la realidad en su estado puro inconstuituido, en lo indiferenciado. Dick vive en un mundo no humano. (Lacan, 1985: 112).La constitución de un mundo humano implica *que los objetos se multiplican, se desarrollan con una riqueza que constituye su originalidad".*

VI

Donald Winnicott

Si la escritura de Melanie Klein tenía ese carácter confirmatorio, de verdad completa y contundente, la prosa de D. Winnicott se construye en otra dirección. Hablando de un paciente[19], él dice:

"*Cuando me concedí tiempo para pensar en lo que había ocurrido, me sentí confundido. No había en esto ningún concepto teórico nuevo, ningún nuevo principio de técnica. En rigor, mi paciente y yo habíamos recorrido antes el mismo terreno. Y sin embargo había algo nuevo, en mi actitud y en la capacidad de él de usar mi trabajo interpretativo. Decidí rendirme a lo que eso pudiese significar para mí mismo, y el resultado se encontrará en este trabajo que presento"*

Winnicott nos cuenta del sentido del escrito. Nos habla de su confusión, dado que al mismo tiempo que no había nada nuevo, algo diferente había sucedido. "Decidí rendirme a lo que eso pudiera significar", nos dice, mostrando la disponibilidad a no pretender perpetuar lo ya sabido. Es una posición de apertura extraordinaria, casi confesional. Es un autor que se acerca mucho al lector y logra un plus de interés, concita la atención porque se muestra a sí mismo, en primera persona, contándonos lo que le pasó. Es un tipo de lectura que se

---

[19] Winnicott, D.: "Los elementos masculino y femenino escindidos que se encuentran en hombres y mujeres" Trabajo leído en la Sociedad Psicoanalítica Británica el 2 de febrero de 1966

hace más agradable y llevadera por sobre otras que pretenden una cierta cientificidad.

"*Lo primero que advertí fue que hasta entonces nunca había aceptado del todo la disociación total entre el hombre (o la mujer) y el aspecto de la personalidad que tiene el sexo opuesto. En el caso de este paciente la disociación era casi completa. Me encontraba, pues, ante un arma antigua dotada de un nuevo filo, y me pregunté hasta qué punto eso podría afectar, o ya había afectado, el trabajo que realizaba con otros pacientes, hombres y mujeres, o muchachos y chicas. Resolví, por consiguiente, estudiar ese tipo de disociación".*

Vuelve el tono confesional, la cercanía con el lector. Nuevamente la reflexión crítica sobre lo hecho y lo aún por hacer. Hay en la declaración de principios acerca de lo que va a escribir, un movimiento alejado de toda verdad concluyente. Winnicott se preguntaba como eso que él no había visto aún podría estar afectando su trabajo con otros pacientes, acercándose a aquello que denominamos "lo autobiográfico" de toda escritura, su matiz de implicación inexorable.

Y por si esto fuera poco, algo del humor también se hará presente:

"*Debe quedar en claro que estoy tratando de alcanzar un estrato profundo, si no fundamental. Sé que una manera de cocinar salchichas consiste en seguir las instrucciones precisas que figuran en el libro de cocina de la señora Beeton (o en los artículos dominicales de Clement Freud), y otra manera es tomar algunas salchichas y cocinarlas de uno u otro modo, por primera vez en la vida. El resultado puede ser el mismo en ambos casos, pero es más agradable convivir con el cocinero o la cocinera creativas, aunque a veces ocurra un desastre o las salchichas tengan un gusto raro y uno sospeche lo peor. Lo que estoy tratando de decir es que para el cocinero esas dos experiencias son distintas:* ***el servil que se ajusta a las instrucciones no obtiene nada de la experiencia****, sólo aumenta su sensación de que depende de la autoridad;* ***el original, en cambio, se siente más***

real y se sorprende de los pensamientos que acuden a su mente mientras cocina*. Cuando nos sorprendemos a nosotros mismos estamos siendo creativos y descubrimos que podemos confiar en nuestra inesperada originalidad. No nos importa si los que comen las salchichas no advierten lo que su cocción tuvo de sorprendente o si no aprecian su sabor".*[20]

Este último párrafo no puede haber sido escrito por fuera de la polémica con las ideas de Melanie Klein. Justamente, es la enorme diferencia en los modos de su escritura, reflejos de su pensamiento, lo que llama la atención entre dos contemporáneos, habitantes de una misma Londres psicoanalítica.

Ellos se habían conocido a través de J. Strachey, analista de Winnicott, dado el interés que ambos tenían por el análisis de niños. M. Klein fue su supervisora durante seis años. Pero un día, le solicitó que atendiera a su hijo Eric y al mismo tiempo, que lo supervisara con ella. Winnicott se negó y esa respuesta marcó una distancia. De allí en más, nunca pudo formar parte de "los kleineanos". Aclaremos que el pedido podría sonarnos extraño hoy, pero no lo era en aquella época de nacimiento de las teorizaciones y las prácticas. Recordemos simplemente que Freud analizó a Anna, que Anna hizo lo propio con los hijos de su pareja y que Jones llevó a M. Klein a Londres para que analizara a sus hijos.

Al poco tiempo de ingresar en la Sociedad Psicoanalítica Británica, Winnicott se vio en la necesidad de tomar alguna posición en relación al conflicto entre Anna Freud y Melanie Klein.

Habida cuenta de los dogmatismos que atravesaban ambas posiciones, eludió hacerlo y formó el "Grupo Intermedio" o "Grupo Independiente" (Middle Group) que compartió, entre otros, con: Michel Balint, Masud-Khan, Ronald Fairbairn, John Bowlby y Margaret Little.

---

[20] D. Winnicott. "Vivir creativamente" (1970) En *El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista.* (pp. 48-65) Barcelona: Paidos, 1996.

Luego, conceptualizaría la "zona intermedia" como transicional y se alejaría, cada vez más, de todo intento dogmatizante. *"Nunca he sido capaz de seguir a otro, ni siquiera a Freud. Pero Freud era fácil de criticar, pues siempre estaba criticándose a sí mismo*[21]". Palito para Klein.

VII

Piera Aulagnier

Si Klein escribía tratando de demostrar que la inauguración del trabajo psicoanalítico con niños era posible, verdadero y concluyente, si Winnicott, que ya no tenía esa necesidad podía dejar caer de su pluma textos más amables y hasta divertidos, buscando siempre sentirse real, veamos cómo fueron las cosas en la escritura de Piera Aulagnier.[22]

Cuando ella nos habla de su paciente Philip, nos cuenta que podrían existir al menos cuatro versiones acerca de lo que le sucedía. Es interesante el movimiento que hace porque desde el vamos nos acerca a la idea de que no hay una verdadera historia, sino versiones, claramente diferentes, de lo que en la vida iba sucediendo.

Piera Aulagnier crea, con astucia, una treta para trasmitir, para relatar la historia de Philip, un artificio eficaz y potente para hacer frente a la imposibilidad de acceder a la verdad de lo que trataba de comunicarnos. Nuevamente, una ficción: las cuatro versiones.

"A) La de Philip quién es su protagonista y su autor versión que reconstruye una historia con arreglo a una

---

[21] Winnicott, D.: "Un modo personal de ver el aporte keliniano" 1962. En http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862014000200013

[22] No se me escapa que estoy arribando a algunas ideas injustas, tomando como eje algún mínimo escrito de autores que han jalonado la historia del psicoanálisis con obras fenomenales. Mi intención es solo jugar un poco con sus escritos, intentar pensarlos en su categoría de "escritores" más allá de psicoanalistas. La reducción seguramente es injusta, pero es la única forma de acceder a algo de verdad para entender como pensaron la escritura de sus casos clínicos y la articulación teórica que de ellos emanaba.

causalidad delirante qué liga la totalidad de los acontecimientos pasados presentes, hilos de un futuro ya previsto por él con una causa situada fuera del tiempo y fuera de la realidad.

B) La que me proporcionaron los padres en las 5 entrevistas que con ellos tuve. Versión que pretende ser conforme a la que propondría cualquier testigo objetivo de la infancia de Phillips versión que ignora y niega el papel que ellos desempeñaron.

C) La mía que se elabora y se modifica al hilo de mi escucha. Resultado espontáneo de esa actividad de teorización flotante qué es propia del pensamiento del analista. Versión para uso personal qué articula una serie de hipótesis interpretativas que parten de los acontecimientos de qué hablan los relatos de Philip y de sus padres.

D) Por último, la cuarta que apenas se esboza: la que Philip y yo empezamos a escribir juntos."

Es claro que para ella lo fundamental es ese nuevo tejido que se irá tramando entre ellos en las sesiones, ese trabajo de ligazón que hará posible una versión nueva, obra y sentido del trabajo analítico.

También me interesa resaltar la circunstancia en la cual ella decidió escribir acerca de este tratamiento. Cada escritura tiene un sentido para el escriba, hacia algún lado se dirige y esa dirección no es ingenua respecto al resultado que se buscará obtener.

"*Atendí a Philip al tiempo que proyectaba escribir un libro. Después de cada sesión dictaba al magnetófono sus resúmenes. Al releerlos fui la primera asombrada por el provecho que se puede extraer de este procedimiento, pero no creo que lo vuelva a poner en práctica. Fijando por medio de la escritura esas hipótesis de uso personal, anticipando la respuesta aunque fuera hipotética, tuve el sentimiento de haber solidificado una versión que debe permanecer muy flexible, en estado de interrogación, para que sea maleable a las modificaciones que le aportará el futuro desarrollo."*

Piera sabía que cualquier método iba a faltar a la verdad. En este caso, esa confesión de la "solidificación" de su propia versión, nos deja ver con valentía, sus propios movimientos subjetivos, epistemofílicos, sus dudas, su implicación. Si lo escribo lo solidifico. Si no lo hago, no puedo trasmitir.

Y por si esto fuera poco, la duda ética se hace presente en una nota al pie de página:

"La ausencia de todo disfraz en el informe de la historia de Philip, la exposición literal de buena parte del discurso de sus padres, me dan la sensación de haber observado muy poco el respeto que tienen derecho a exigir de nosotros aquellos a quienes atendemos. Que haya sido para servir a una buena causa solo parcialmente me satisface".

Allí, nuevamente, vuelve a aparecer el viejo meollo del problema que, ya desde Freud, insiste y atraviesa el devenir del Psicoanálisis y la comunicación clínica.

Es notable que, así como Winnicott despliega un tipo de escritura mucho más afable que la de M. Klein de quien se termina alejando cuando forma el Middle Group, también la escritura de Piera Aulagnier es muy diferente que la de Lacan, de quien también se termina alejando para formar el Cuarto Grupo, después de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, la Sociedad Psicoanalítica de París y la Escuela Freudiana de París. Y del mismo modo que había ocurrido en Londres, ahora ocurría en el París de finales de los sesenta. En ambas ocasiones, la pelea es contra la ortodoxia y el dogmatismo de sus respectivos maestros. Fue cuando Lacan propuso en 1967 el procedimiento del pase que autoriza al analista. Piera Aulagnier se opuso firmemente porque estaba convencida que ese procedimiento sólo serviría para aumentar la hegemonía de Lacan anulando toda diversidad.

La escritura no estaría por fuera de esa ruptura. Inmediatamente fundó la revista Topique, que siguió dirigiendo hasta su muerte.

VIII

¿Y Lacan?

Finalmente, digamos aunque sea alguna pincelada sobre la escritura de Lacán a sabiendas que la vastedad de semejante Obra no admite solamente una conjetura sobre su modo de hacerlo.

Quisiera comentar algo sobre uno de sus métodos frecuentes, que es el "aforismo". Citaré para ello a Marco Zacarías quien se ocupa de comentar veinticinco de ellos. Semejante cantidad elevan el asunto del "aforismo" a un método. Valga decir que ellos son, en sí mismos, "poemas del pensamiento". *"Una vez enunciados en lengua oracular, sus fórmulas golpean inmediatamente el oído y al lector no le queda otra que transcribirlos. Son miniaturas, poemas del pensamiento. Se reconocen por su escritura, donde algo inalterable ha quedado atrapado, definitivamente atrapado. Podemos repetirlos sin entender gran cosa, degustando su contenido con los ojos vendados a la espera de una iluminación, o leerlos como vehículos de una verdad, con el atrevimiento de quien se asoma a descorrer el velo. Da igual, su verdad nunca podremos alcanzarla.*[23]"

Además del ya mencionado "La verdad tiene estructura de ficción", hay otros muy conocidos. No hay relación sexual. La mujer no existe. Amar es dar lo que no se tiene. Solo el amor permite al goce condescender al deseo. El inconciente está estructurado como un lenguaje. El inconciente es el discurso del otro.

Pero además hay otros, fundamentales, quizás menos "populares" pero que tienen también la estructura del aforismo: No hay Otro del Otro. El sujeto es respuesta de lo real. Lo forcluido en lo simbólico retorna en lo real. La letra dibuja el borde del agujero en el saber. Un significante representa a un sujeto para otro significante. Y así podríamos seguir…

---

[23] Zacarías, M.: "Aforismos lacanianos" https://zacariasmarcopsicoanalista.com/personal/aforismos-lacanianos/

Para atizar la polémica, tomaría la idea del escritor Juan Terranova para quien Jacques Lacan no escribió aforismos. Para él, la escritura de Lacan se nutre de lo barroco y de lo hermético. *"El género del impacto y la suspensión del discurso no fue lo suyo. Socrático, verborrágico, necesariamente analítico, Lacan escribió poco y tituló su obra publicada como Escritos, insistiendo en que eso que se escribía era excepcional en él. Aspiraba a una enseñanza que afectara la clínica, y la letra le resultaba mercantil, dudosa. Su aporte a la historia del conocimiento es un vasto conjunto de clases a las que conocemos como los Seminarios. Desgrabaciones y anotaciones corregidas a medias, editadas por otros, testimonios de investigaciones que evolucionan."*

Juan Terranova retoma la idea de Emil Cioran quien sostenía que *"se lanza un aforismo como se da una bofetada*." Y en el caso de Lacan, contrariamente a lo cerrado del aforismo, *"los seminarios se presentan como una larga intervención que va y viene, gira y vuelve sobre un tema avanzando, tropezando, retrocediendo y volviendo a avanzar. El aforismo es una puerta que se abre y se cierra de golpe, con cierto sobresalto para el lector. Los seminarios de Lacan, su enseñanza, implican recorrer una enorme y tupida jungla de matices y reflejos."*[24]

Lo que sostiene el autor es que el aforismo es la forma de la escritura de Lacán que decantó, como si fuera lo destilado de su obra, muchas veces destinada a ser pronunciada como una cita oracular, señal de pertenencia, invocación a un saber último, definitivo, final.

[24] Terranova, J.: "Los aforismos de Lacan" en Revista Paco https://revistapaco.com/los-aforismos-de-jacques-lacan/

Sobre el escrito

I

Algunos problemas a la hora de contar. El límite de lo traumático.

La pregunta sobre el lugar desde donde vamos a narrar se hace imprescindible. Decíamos antes que toda escritura guarda alguna impronta autobiográfica. Que se escribe desde el impacto subjetivo que algún hecho causa en la mente del analista y lo dispone a narrar. Pero digamos que ese relato no es neutral, no es una simple crónica descriptiva a la manera de las policiales que anuncian "un masculino de tez oscura disparó tres veces contra otro masculino", sino que es efecto de implicación, dice algo del hecho relatado pero también del narrador, aunque esa traza, la mayoría de las veces, permanezca muda. Ya hemos citado a W. Benjamin cuando nos decía que inevitablemente, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.

Pero salgamos un poco de la escritura del analista para recorrer la problemática desde otras aristas. Permítanme un desvío, una bifurcación del camino para encontrarnos con otras encrucijadas.

En la antigüedad, el poeta como así también el artista plástico, eran cronistas de la gesta que describían y lo más interesante es que de esa forma, hacían existir lo sucedido. Quedar fuera del relato épico era equivalente a quedar fuera de la historia. Si volvemos al poeta, su función narrativa tenía que ver con producir un documento que hablaría de la historia. Nada menos. Allí vemos que la narración empieza a jugar con diversas aristas: se trata de contar pero también de hacerlo bellamente, constituyéndose la estética en otra línea de lo dicho. Al hablar de una gesta en la que está involucrado, su escrito lo constituye como narrador no inocente, aunque ingenuo, la mayoría de las veces, de su propia implicación. *"Nadie sale igual cuando un escrito ha caído*

de su pluma. En la realización de su escrito encontró el límite de su posibilidad, de su sintaxis, de su invención"[25].

Esa implicación autobiográfica encuentra su límite y su imposibilidad cuando se trata de escribir el propio traumatismo. "*La escritura o la muerte*" había sido el primer título pensado por Jorge Semprum, sobreviviente de la Shoa, para su libro. Apenas comenzado el relato comprobó que había introducido la primera persona, que eso lo invadía todo y no pudo continuarlo. En esos mismos días Primo Levi, cinco años mayor, se suicidaba. *"A Semprum se le impuso la idea de que le quedaban 5 años de vida. Sentía que debía elegir entre "el silencio zumbador de la vida" y el "ejercicio mortal de la escritura...". "La escritura me hundía a mí mismo en la muerte, me sumergía en ella. Me ahogaba el aire irrespirable de mis borradores. Fracasaba en mi tentativa de decir la muerte para reducirla al silencio*[26]*".*

Demoró 16 años en ponerse a escribir, después de la salida del campo ocurrida cuando él tenía 22 años. Describió un encierro paradojal. *"No poseo nada, salvo mi experiencia de la muerte para decir mi vida, para expresarla. Tengo que fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor manera es la escritura, pero la escritura me prohíbe literalmente vivir".* [27]

¿Se puede morir de decir? Se pregunta Rachel Rosemblum pensando la muerte de Paul Celan: *"Cuando se trataba de hablar de Auschwitz es el único al que las palabras no le hayan faltado y las encontró en el idioma de los asesinos. Se suicidó en París en 1970, víctima de una "desolación abrumadora...". Michel del Castillo dijo: "Contrariamente a lo que tanta gente imagina, la escritura no consuela de nada. Mientras más horado en las palabras, más se ahonda mi desgracia. Cada libro*

[25] Vegh, I.: "Psicoanálisis y escritura" https://sites.google.com/site/psicoanalisisyescritura/
[26] De la Oliva, L. "La escritura y/o la vida" Conf. del 10 de Julio de 2014. www.colpsicoanalisis-madrid.com
[27] Idem

agrava mi estado. Uno termina por morirse, no de lo que vivió, sino de lo que escribió..."[28].

Pero a pesar de todo, de ese universo concentracionario, también quedaron sobrevivientes, algunos de los cuales, por ejemplo, se transformaron en escritores brillantes, luminosos. ¿Qué hicieron ellos con esa experiencia? ¿Cómo trabajaron lo abyecto? ¿Habrán podido a través de la escritura dominar algo de lo vivido? La escritura: ¿siempre ayuda a ligar? ¿O podría ser también que, a veces, se pueda "morir de decir"?

Todos ellos salieron de los campos muy jóvenes, entre los 25 y los 30 años de edad y se hicieron escritores después de Auschwitz. Primo Levi, Jean Améry, Paul Celan, Tadeusz Borowski, para nombrar solo algunos, escritores memorables que pasaron diferentes períodos de tiempo en los campos, se suicidaron. Cabe una duda en el caso de Primo Levi, entre la certeza para algunos y las suposiciones de un accidente trágico para otros.

Pero también están los otros escritores sobrevivientes -como el recién mencionado Jorge Semprum, el único no judío de este breve listado- que fue Ministro de Cultura de España en 1988, o Elie Wiesel, Premio Nobel de la Paz en 1986, o Imre Kertesz, Premio Nobel de Literatura en el año 2002.

Como vemos, contar una experiencia traumática, no da siempre los mismos resultados para la vida del narrador. Desde ya que sería polémico atribuir los suicidios exclusivamente a los efectos de la experiencia concentracionaria. Preferimos situarnos del lado de la conjetura. Pero la pregunta es: ¿podríamos pensar que la situación de catástrofe del mundo creada por el nazismo, tuvo diversos desenlaces en ellos en la medida que algunos pudieron transformar algo de la vivencia en experiencia, en acontecimiento, mientras otros quedaron devastados por el desmantelamiento subjetivo de la catástrofe?

---

[28] Rosenblum, R. "¿Se puede morir de decir?
https://www.apdeba.org/wpcontent/uploads/rosenblum.pdf

II

Vivencia, narración, experiencia. La novela familiar.

"¿Será que la experiencia se vuelve apropiable sólo a partir del momento en que se logra narrarla, sólo si se logra narrarla? ¿Será que se transforma en experiencia al narrarla?" se pregunta Mariana Wikinsky. Intentará contestarlo planteando que la ficcionalización pareciera ser un recurso durante el atravesamiento de la experiencia traumática. Permitiría, de esa forma, un acercamiento gradual al horror vivido. *"Si la ficcionalización pudiera transformar el horror vivido en recuerdo integrable a la propia historia, quizás ese sea también el recurso con el que se puede en el "mientras tanto" de lo insoportable, sobrevivir"*[29].

Más allá de lo traumático, podríamos pensar que toda narración intenta llevar adelante un trabajo simbolizante, elaborativo, que permita comunicar la experiencia. Para ello, no se tratará solamente de lo real vivido sino la trama en la que ese hecho ha quedado capturada.

"*Las intermitencias que el recuerdo produzca, tejerán también el anverso y reverso de la trama, sus claroscuros, sus pliegues. El recuerdo no se inscribe en un tejido aleatorio. El mismo recuerdo prescribe cómo ha de tejerse. El recuerdo es materialidad, inscripción, marca. Su apropiación será el resultado del trabajo de la memoria que quizás centellea involuntariamente, pero luego construye una red que atrapa al recuerdo y lo inserta en una cadena de significación. De allí surgirá la posibilidad de construir con ese recuerdo, con esa marca, una narración"*[30].

Volvamos ahora, luego de este rodeo, a la escritura del analista. Hacer con los signos de percepción, una red, con la huella un recuerdo y con los recuerdos, memoria, narración, sentido. Allí se define mucho de nuestra tarea

[29] Wikinski M.: "El trabajo del testigo". La Cebra. 2016
[30] Wikinski, M.: "La narración de lo traumático" en http://coldepsicoanalistas.com.ar/la-narracion-de-lo-traumatico/

de análisis pero también de su escritura, de su potencia narrativa. Ir haciendo de la pura vivencia, experiencia, llevarla a la letra, quizás permita comprender más de lo que sucedió, cambiar la manera de relacionarnos con eso que pasó y abrir así la generación de "nuevos posibles" en la travesía de ese análisis sobre el que estamos escribiendo.

Ficcionalizar ha sido, desde el vamos, un elemento central en el Psicoanálisis. Es notorio en este sentido, que Freud no nos hablara de lo familiar como historia, sino que él prefiriera escribirlo *Familienroman*, traducible entre nosotros como la "novela familiar" donde lo esencial se advierte en lo de "novela". Ni siquiera dijo "cuento familiar", con lo cual hubiera aludido a un relato breve, contundente pero sin la prosa generalmente larga, llena de vericuetos ornamentales alrededor de un eje central o varios de ello. Aquí, en la novela, los personajes son largamente descriptos y los argumentos, sólidamente estructurados. Así nos llegan a la consulta los pacientes.

Insisto, no lo hacen con una "historia" familiar revelada con auténtica veracidad. Ello no implica que no haya datos, crónicas, recuerdos nítidos… pero encubridores, nos diría el maestro. Designarlo como novela, no le resta veracidad, pero sí nos lleva a la idea de que existen diversas versiones de esa historia que viene a ser narrada.

Un buen día Freud nos anunciaba que ya no creía en sus neuróticas. La famosa carta 69 databa de 1897. Freud inauguraba un camino que pretendía dejar atrás la teoría traumática para abrirse paso hacia el Edipo. Más de un siglo después, la polémica no está saldada y tensa la relación entre verdad histórico-vivencial y verdad material o más específicamente, entre verdad y novela. Para sostener dicha polémica, Ana María Fernandez planteaba: *"Hay un lapsus fundacional en el psicoanálisis que es cuando Freud omite en sus primeras pacientes que había habido abuso sexual por obra de un padre incestuoso y él oculta tal responsabilidad. Dirá que fue una institutriz, un pariente lejano, etc. Eran fantasías de la paciente por su Edipo infantil. A partir de allí las*

conceptualizaciones se van desplegando en el marco de una lógica patriarcal fálica que va argumentando los relatos clínicos y los conceptos"[31]*.*

Parece haber algo que la narración no termina de resolver. Algo de lo traumático que se resiste a entrar en el relato, más allá de sus disfraces ficcionales, de sus posibles e imposibles de ser simbolizados.

La nueva narración que el análisis permite construir, vuelve sobre la novela familiar generando nuevos posibles, nuevas versiones, de alguna manera, nuevas posibilidades ficcionales. Dice André Serge[32] "*La biografía infantil ya no puede ser tomada en serio como lo era en el momento de la entrada en análisis, aun cuando todavía fuese posible justificar su necesidad o descifrar los síntomas que de ella derivan. Trágica al principio, la novela familiar es ahora cómica, por fin está permitido sonreír".*

¿Y el analista? ¿Cómo ha quedado luego de atravesar junto a su paciente ese sendero sinuoso que les ha permitido crear una nueva versión de la vieja novela? Esa "cuarta versión" como había dicho Piera Aulagnier en la que está fuertemente implicado. Quizás transformar esa versión en un relato clínico sea una de las formas en la que pueda elaborar aquello pendiente de ser pensado entre ambos. Escribir para compartir la experiencia, contar también su propio pasaje por ese análisis. Es que a veces la escritura urge. Se impone a quien la escribe, como si fuera "*un cartero que corre envuelto en llamas, con algo en la mano que tiene que entregar"*[33]*.*

Jean-Luc Nancy, en su libro "Ser singular plural"[34] dice en un momento: "la gente es rara". Y la "rareza" a la que se refiere, es que cada singularidad es como otra forma de acceso al mundo. No hay para él, sustancia, ni principio,

---

[31] Fernandez, A. M.: "Entrevista a la psicoanalista feminista pionera Ana María Fernandez" Diario Página 12
[32] Sergé A. "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina" en Revista de Psicoanálisis y Cultura
Número 11 - Julio 2000 www.acheronta.org
[33] Blainstein, I: "Anticonferencias" Tusquets. 2013
[34] Nancy Jean Luc: "Ser singular plural" Arena Libros. 2006

tan solo una manera de acceder al mundo. *"Así, cada niño que nace –dirá- sustrae ya, en la singularidad que de repente expone, el acceso que es para él mismo"*.

Cada consulta que llega, diré parafraseando a Nancy, nos mostrará en la "rareza" que nos expone, su forma de acceder al mundo. Desde allí escribiremos, embarcándonos en una aventura de navegación incierta, en una zona de desconocimiento, con una cartografía precaria, con mapas que demarcan demasiado poco.

Es cierto, no es posible navegar en tanto mar sin algún mojón, algún resguardo, alguna consistencia, como la "tienda" del caminante, provisoria pero imprescindible. Como diría Deleuze, *"un poco de posible, por favor, si no me ahogo".* Veamos entonces, algunos mojones.

III

La página en blanco

La página está en blanco. Su brillo me encandila y su mudez me apabulla. Me obliga a hablar, a escribir. La página está limpia pero mi memoria no. Está sucia. Aparecen recuerdos, hilos de una trama que me sacude, sinuosidades variadas entre recuerdos, relatos, testimonios. Voy a hablar de la pareja que acabo de ver, pero ¿cómo hacerlo, por dónde empiezo? Me acuerdo de Borges, nada menos. *"La adversidad, las desventuras, la humillación, el fracaso, son nuestros instrumentos. Uno no crea cuando está feliz"*[35].

La página en blanco me fascina, me atrae en forma irresistible pero a la vez me angustia, me hunde, me expulsa. Quiero marcarla, tacharla, romper el yugo de su belleza inaudible, pero al mismo tiempo no puedo, muchas veces no puedo, naufrago, fracaso.

Desgarrar finalmente la luminosidad que me ciega, es arrojar una frase a la hoja como una copa de vino que se

---

[35] Barnstone, W.: "Borges: el misterio esencial" Sudamericana. 2020

vuelca y se esparce por el mantel. ¿De dónde viene esa frase? ¿Cómo comenzar?

Decido hacerle lugar al primer impacto. A ese primer día en que los vi, a como quedé después. De pronto se me presenta el relato puro. Las escenas que me describieron como si en este mismo instante las estuviera viendo. Ahora las cuento, las relato.

"Cuando entraron en la sala de parto no imaginaron lo que sobrevendría. La muerte anduvo rondando amenazante por los cuerpos de la madre y de la niña. Finalmente, luego de un largo período, ambos salieron vivos pero con una perdida grande. La hemorragia y la cirugía se habían llevado la matriz y la madre no podría volver a serlo, por lo menos "como Dios manda", según su propio decir"[36].

Entonces ya tengo la página liberada. Ya no más pulcra, ya no como una novia en el altar. Ahora es guarra, me busca, nos buscamos. Pero me cuesta escribir cada palabra. No es tan solo una hoja de papel que se ofrece a la letra. Es al mismo tiempo una aciaga espera, pero también un muelle, la invitación a un desembarco.

¿Es que acaso tendré algo para decir? ¿Qué tiene esta historia que ya no haya sido dicho en las miles y miles de páginas escritas antes, muchas de las cuales he leído? ¿Y si acaso lo que yo considero original y valioso ya se encuentre escrito en otras miles y miles que no he leído aún y que, probablemente, no vaya a leer jamás?

Entonces, quizás la página no está tan en blanco y algo de eso sea el problema.

Eduardo Müller denomina a la angustia frente a la página en blanco como la "angustia de las influencias". Sostiene con lucidez que debajo de ella bullen todas las páginas impresas que nos habitan "*y pulsan por salir, infiltradas, como si se escribieran por primera vez bajo nuestra original autoría. La angustia de las influencias es la que nos hace temer, en el extremo, el plagio, el propio e*

---

[36] Waisbrot, D.: "Mas de un otro" Psicolibro Ediciones. 2011

inadvertido plagio. Un poema alguna vez leído y luego olvidado, se metió en la hoja en blanco como un polizonte con documentos falsos". Fue el crítico norteamericano de Yale, Harold Bloom, quien habló de ello. Eduardo Müller propuso extender el concepto de «angustia de las influencias» también a los psicoanalistas.

Finalmente trazo el primer signo. Ya escucho un murmullo que me empuja, ese enjambre de líneas que se apresuran por salir. No las dejo, al menos por ahora. Pretendo organizarlas. Fracaso. Me acuerdo de Liliana Hecker: *"La primera versión de un texto es solo un mal necesario. Ni la espontaneidad ni la velocidad son valores en la literatura. Tantear, tachar, descubrir nuevas posibilidades, equivocarse tantas veces como haga falta, ir acercándose paso a paso al texto buscado: ese es el verdadero acto creador. Lo otro es como estornudar"*[37]. Lo del estornudo me calma: no es el verdadero texto, el definitivo, así que ¡achis!

"¿Pero por qué ahora? ¿Por qué seis años después de acontecido aquel suceso aparece la crisis? "Yo creo que él no quiere estar conmigo porque yo no pude darle más hijos. Tampoco el hijo varón que tanto deseaba". El estallido ocurre cuando él le plantea la idea de alquilar un vientre. Un primer intento de pensar en cómo descongelar el sueño trunco".

Pensarlo así me libera. Total, después vendrá la corrección. Y nuevamente Liliana Hecker: *"Corregir es encontrar el Moisés en el bloque de mármol."*

La frase es descomunal. Tritura la idea de "corregir" pensada del lado del "esto está bien o aquello está mal". La sacude y la envía hacia otro lugar. La idea es que en nuestro escrito vive un Moises pero que habrá que encontrarlo creándolo, que mientras tanto está oculto en un exceso del que habrá que rescatarlo "per vía de levare" como le gustaba decir al Maestro. Así que no importa el primer escrito, simplemente hay que lanzarlo a

[37] Heker, L.: "Mi credo" en https://blogs-fcpolit.unr.edu.ar/programa/2019/04/16/un-texto-de-liliana-heker-mi-credo/

la página como un estornudo (busco y busco pero ¡estornudo no tiene sinónimo!) como una mancha de tinta, una sustancia aún demasiado densa como para apreciar sus matices, sus giros, sus encrucijadas. A ellas habrá que arribar después. Entendemos la tarea de corregir como ir buscando nuevos posibles para ese texto, hasta llegar a ese bendito momento en el cual uno dice: "Listo. Ahora sí".

Pero sabemos que ese momento no siempre llega. De hecho, se le atribuye a Borges la frase –devenida aforismo- *"Publico para dejar de corregir*". En realidad no fue así. El propio Borges contó en una entrevista de la TVE hecha en 1976 que él le preguntó a Alfonso Reyes: ¿por qué publicamos? Y él le contestó: *"Yo me he hecho esa pregunta varias veces. Publicamos para no pasarnos corrigiendo los borradores*". La situación es interesante para ver como una idea va mutando, como si ingresara en un alambique para generar un destilado que nos llega finalmente transformado en un aforismo popular. A veces, como en este caso, lleva a anular al verdadero autor en pos de construirse como una cita incuestionable sobre todo por quien se dice que lo dijo.

La frase de Alfonso Reyes, devenida borgiana, alude al riesgo de sobrecorregir, buscando una supuesta perfección del texto que vaya uno a saber cuándo y cómo se la encontraría. En algún momento, habrá que "darlo por terminado", donde lo esencial se advierte en el "darlo", en desprenderse de él. No hay una terminación adecuada más que la que un autor le da a su obra. Se trata de aceptar un "hasta aquí llegué".

Podríamos decir que siempre es recomendable haberlo leído en voz alta, dado que de esa manera se revelan los problemas del ritmo de la escritura, el largo de las frases, la reiteración de palabras, esos "tics" que cada uno de nosotros lleva consigo. También es recomendable dejar pasar un tiempo (para algunos será un día para otros varios) en un intento de ajenizarse del propio texto, de volver a leerlo como nuevo. Pero eso vendrá después del desgarro de la página en blanco, después de comenzar.

IV

Algunos Comienzos

"El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo". Gabriel García Marquez no solo se dio el gusto de romper con la estructura más conocida de las novelas hasta allí escritas, anunciando ya desde el título del libro como habría de terminar, sino que insistió en ubicarlo en la primera frase. El lector ya sabe que ese día el personaje moriría. Ahora, había que ver cómo se producía la "Crónica de una muerte anunciada".

Pero no solo la novela pide un comienzo significativo. También el ensayo se deja oír por su título y su comienzo. ¿O acaso "El tabú de la virginidad" habría sido un título sencillo de sostener en 1917?

"*Pocos detalles de la vida sexual de los pueblos primitivos nos provocan un sentimiento de extrañeza tan grande como su posición frente a la virginidad, la doncellez de la mujer. Es que la estima por la virginidad nos parece cosa tan establecida y natural en el varón cortejante que a punto estamos de sumirnos en desconcierto cuando se nos pide fundamentar ese juicio. La exigencia de que la novia no traiga al matrimonio el recuerdo del comercio sexual con otro hombre no es más que la aplicación consecuente del derecho de propiedad exclusiva sobre una mujer; es la esencia de la monogamia: la extensión de ese monopolio hacia el pasado"*

Jugado desde el título, Freud se lanza desde el vamos al centro del problema que quiere trabajar. La virginidad, la "doncellez" de la mujer. Ubica al varón cortejante en el centro de la demanda y termina el párrafo inicial con una tesis: la esencia de la monogamia es reconducir el monopolio de la propiedad exclusiva de la mujer, al pasado. Nada menos.

Freud arroja toda la carne al asador. Sin medias tintas, impacta de lleno en la atención del lector. ¿O acaso esos escasos siete renglones no nos habrán atrapado? ¿Dejaríamos de seguir leyendo?

La batalla de la atención del lector se juega desde el vamos en el título y en el impacto de su comienzo. El nombre, ya significativo del libro de David Nasio es elocuente respecto a esa búsqueda estética: "El libro del amor y del dolor". Allí, el autor, tampoco elude el comienzo contundente. *"Clemence tiene 38 años. Aquejada de esterilidad lucha por ser madre. Está siguiendo conmigo un tratamiento analítico desde hace 3 años. Aún tengo vivo el recuerdo del día en que, al anunciarme que había quedado embarazada, exclamó: ¡Hemos triunfado! Experimente entonces el sentimiento de compartir la felicidad del entorno próximo que con Clemence se había movilizado para conseguir el embarazo".*

El autor se implica desde el comienzo del relato y nos lo cuenta. Lo que sigue es desgarrador porque ya desde la primera página nos enteramos que el niño murió a poco de haber nacido. *"Tres días más tarde me sorprendió recibir un segundo llamado telefónico de un tenor completamente diferente. Con una voz sorda y ahogada, casi inaudible, me informó: "Perdí el bebé. Murió esta mañana en la clínica. No se sabe de qué". Al escuchar estas terribles palabras me quedé paralizado por el estupor y solo atiné a decir: ¡No es posible! Es un disparate".*

Hay algo en el comienzo que llama o no llama al lector a proseguir la lectura. Si leemos a Nasio ¿Dónde quedó la anamnesis como recurso para trasmitir? ¿Y la pesada historia clínica, la aburrida concatenación de datos, fechas y nombres que se lanzan a la escena provocando la caída, la desaceleración del interés del lector? ¿Acaso la profusión de datos nos conduce a algo clínicamente más importante que trasmitir la experiencia, el contacto, el efecto de encuentro? ¿Se opone el conocimiento de la situación del paciente con un formato literario que nos llame, nos convoque, nos invite a estar ahí como si hubiéramos *realmente* estado? Entiendo que muchas veces la profusión de datos es una huida del escrito.

Lo que le importa trasmitir a Nasio de Clemence es la situación. Busca un hijo, lo consigue, nos ponemos

contentos los dos y a los tres días se muere el niño y yo digo en pleno llamado que eso no puede ser y que es un disparate. No hace falta mucho más para pensar en el dolor y el duelo. Se trata de permitirnos desprendernos de la historia clínica para escribir, para hacer literatura, trabajar en ese nuevo género literario inventado por Freud que engarza la lógica del conocimiento con la belleza estética y metafórica del lenguaje. Se trata de transitar el impacto de la vivencia a la narración de la experiencia. Y eso no se puede hacer desde una supuesta objetividad que deje a la escritura neutralizada. Alguien dijo alguna vez que hay que escribir con una mano en el corazón. (A mí solo me sale escribir con el corazón en la mano).

También es interesante pensar el punto de vista narrativo, desde donde vamos a contar la historia clínica. Ese punto de vista es crucial, dado que se trata de qué información va a recibir el lector sobre el material a trabajar. Una posición posible es la del narrador omnisciente. El narrador sabe toda la historia que quiere contar y el lector la va conociendo en la medida que el texto avanza. Implica, de alguna manera, el manejo de cierto suspenso en la forma que se va suministrando la información, pero no se oculta nada.

El problema de este tipo de escritura es que queda muy poco librado al trabajo del lector que solo tiene que informarse sin participar en el develamiento de algún enigma. Todo está dicho por el narrador.

Otra forma de narrar es el punto de vista de un narrador equisciente: el lector sabrá solamente lo que piensa o siente el analista. Por ejemplo, es el punto de vista que toma Nasio cuando nos cuenta la historia de Clemence.

Nasio solo nos cuenta lo que él ve, siente, piensa, percibe desde su transferencia recíproca. “Le dije: no puede ser, esto es un disparate”. Es un punto de vista interesante, permite ir siguiendo al analista como si tuviera una cámara en su hombro y nos mostrara las escenas. No sabemos necesariamente lo que pasa con la paciente, hasta que el analista no lo descubre. Nasio no sabía que

el hijito de Clemence había muerto hasta que ella no se lo dijo. Él no ocupa una posición en la que sabía todo de antemano. Nos hace seguirlo en el enigma, en el descubrimiento de lo que iría sucediendo.

Podría haber empezado de otra forma, más al estilo freudiano en "El hombre de los lobos": *"Trátase de un hombre joven que enfermó a los dieciocho años, inmediatamente después de una infección blenorrágica, y que al ser sometido, varios años después, al tratamiento psicoanalítico se mostraba totalmente incapacitado."* Es otro modelo, otro estilo, ni mejor ni peor. Cada escritor decidirá desde donde se siente más cómodo para escribir. Aquí, quien narra, todo lo sabe, todo lo cuenta. Nasio, en cambio, nos hace seguir la huella de su descubrimiento, nos mete en la historia y nos permite sentir lo que él está sintiendo cuando ocurre. Es otro modo de convocar al lector.

Claro –podrán decirme- él escribe así porque es Nasio, o porque es Freud, no cualquiera puede escribir así. Sin embargo, esa llevaría a una concepción idealizada de la escritura. Prefiero pensarlo como Foucault: "*Personalmente no me siento fascinado por el aspecto sagrado de la escritura. Al contrario. Siempre tuve una desconfianza casi moral respecto a la escritura vista como actividad sagrada. No escribo porque tenga algo en la cabeza. No escribo para demostrar lo que ya demostré y analicé. Escribo para descubrir algo que aún no he visto. Tengo sí el proyecto de decir cosas. No hacer una obra sino decir cosas."*[38]

Así que digamos cosas.

V

Faltar a la cita

Hemos dicho hasta el cansancio en este texto, que la ficcionalización es el único camino para llegar a ciertos

[38] Foucault, M.: "Foucault y la escritura" entrevista al autor en "El bello peligro", Editorial Interzona 2019

fragmentos de una verdad que está perdida desde el vamos. También hemos planteado el problema de la angustia frente a la página en blanco y a como se nos presentan allí, en las sombras de un resplandor que ciega, lo escrito por esos otros con quienes nos hemos formado. Pero existe una forma en la cual esa invasión de los otros en nuestro pensar se presenta: la cita. Borges recordaba una de R. W. Emerson, uno de sus escritores preferidos, que decía*: "Tengamos cuidado: la vida entera puede llegar a convertirse en una larga cita"*[39]

¿Acaso yo mismo no estoy transformando este texto en una "larga cita"? ¿Cuántos autores he citado en estas páginas? ¿No estaré yo mismo asustado de mi propio decir? ¿Le temeré al plagio? Las citas: ¿Son acaso siempre intromisiones del pensar del otro en nosotros? ¿O volver a los libros y a las citas puede ser también una forma de intercambio fructífero?[40]

Quiero plantear que encuentro al menos dos tipos de cita. Por un lado, la Cita Dogmática. Se trata de una verdad revelada a la que el autor invoca para que no haya más discusión y para apalancarse en la palabra del Maestro de turno. Da identidad, pertenencia y cierre a la cadena de pensamiento. En general opera como obstáculo a la prosecución del propio escrito. Es una alabanza, una plegaria, una glorificación.

Algunas páginas atrás nos referimos a la angustia de las influencias, al fantasma del plagio que nos inunda la escritura. También es la angustia que se esconde en este tipo de citas. La angustia ante la posibilidad de ser influido marca la ausencia de un trabajo elaborativo acerca de aquello de lo que se está escribiendo. Como si se tendiera a escribir por fuera del propio pensamiento, casi sin buscarlo, renunciando a la propia palabra.

Decíamos recién que la Cita Dogmática otorga identidad. Muchas veces ni siquiera es necesaria. Alcanza con deletrear algunas palabras-clave que identifican, cual una

---

[39] Barnstone, W.: "Borges, el misterio esencial" Sudamericana. 2020

[40] Borges sostenía que solo podía conversar con otros volviendo a los libros y a las citas, dado que ello lo ayudaba a recordar y pensar.

cruz colgada en el pecho, la orgullosa alienación del autor a su maestro o a la escuela que profesa. "Nunca citaras el nombre del Maestro en vano". La cita dogmática nos hace faltar a la cita con la propia escritura.

Pero existe otra clase de mención a las que me gustaría llamar Cita Librepensante. Son las que espero haber llevado adelante a lo largo de este texto y que operan como motor del pensamiento. Son invocadas como plataformas para seguir contando lo que el autor piensa. Se aparecen cual asociaciones libres, no para elevar la gloria de quien lo ha dicho, sino para enlazar, vincularse con ese otro que piensa, ya en una línea similar, ya en una dirección divergente. Ambas ayudan al proceso de circulación de un nuevo pensar. Si nombro a D. Nasio es porque apelo a una forma de escribir un caso clínico que me conmueve y que me ayuda para mi próximo escrito. Si aludo a E. Müller es porque lo considero pionero en el arte de pensar cómo escribir el psicoanálisis. Son citas que no pretenden enaltecer sus figuras sino invitarlos a caminar juntos. No apela a la autoridad, a la tradición o a una revelación ni a un dogma que haya que sostener sino a la fuerza que motoriza el acceso a algunos jirones de esa verdad que pretendemos alcanzar a sabiendas de su inevitable sustracción.

Desde aquí, la cita se transforma en un recurso valioso, que sin volverse dogmática nos quita cierta sensación de orfandad de nuestro propio recorrido, pensándolo como efecto de una constante reescritura entre los que nos anteceden y aquellos a quienes nos dirigimos.

Reconoce un pensamiento-otro en el camino de un saber. Sigue su huella sinuosamente, construyendo un sendero plagado de indicios que se continúan o se pierden, muchas veces desviándose infinitamente. Quizás se trate de eludir la tentación de recorrer lo ya sabido y animarse a recorrer lo aún por pensar.

"El sendero se bifurcaba en el bosque y yo,
Yo elegí el menos transitado,
Y eso hizo toda la diferencia"[41]

VI

El Pacto Ficcional

"*Se escribe pensando en un lector. Así como el pintor pinta pensando en el que mira el cuadro. Da un pincelada y luego se aleja dos o tres pasos para estudiar el efecto: es decir, mira el cuadro como tendría que mirarlo, con la iluminación adecuada, el espectador que lo admire cuando esté colgado en la pared"*[42].

Así sostiene Umberto Eco su posición cuando escribe. ¿Pero qué pasa con el lector? Cuando el libro ya está en la vida, cuando ya no le pertenece al autor (U. Eco dice algo bastante terrible si uno no lo pensara en términos simbólicos: el autor debería morir una vez terminada la obra, para allanarle el camino al texto) cuando el texto circula por ahí, quien dialoga con el lector ya no es el autor sino el texto mismo.

Se establece algo así como un "pacto ficcional" en virtud del cual quien lee se entrega a la obra, está dispuesto a aceptar lo narrado como verdadero. Pero para que ello ocurra, el texto debe resultar verosímil.

Rafael Paz decía que entre las resistencias del analizado y la búsqueda de la verdad del analista encontramos lo que Aristóteles definía como lo verosímil: *"el conjunto de posibles para los que saben. . ."*[43]

El pacto ficcional alude a un juego vincular en el cual autor y lector no se van a encontrar en un mismo

---

[41] Frost, R. "El camino no elegido" 1916 citado en "Borges: el misterio esencial" Sudamericana. 2020
Se puede leer completo en https://trianarts.com/robert-frost-el-camino-no-elegido/#sthash.4UjeGP2N.dpbs
[42] Eco, H. "Apostillas a El nombre de la rosa". Lumen Editorial. 1985
[43] Paz, R.: "Realidades y ficción en la clínica psicoanalítica" en https://sapsicoanalisis.org.ar/

momento. El autor estuvo cuando imaginó a su lector, pero ahora, ya muerto –como diría Eco- es el texto mismo quien se vincula con el lector. Y en ese encuentro se trata de lograr un concierto de verosimilitudes, que les permita tropezarse sino con una verdad, al menos con una semejanza de lo real. No olvidemos que "verosímil" significa "similar a la verdad", eso que recordaba Rafael Paz sobre Aristóteles, ese conjunto de posibles.

El pacto ficcional tiene una primera parte que es la que propone el autor y su texto: *"¿Qué lector modelo quería yo mientras escribía? Un cómplice, sin duda, que entrase en mi juego. Pero al mismo tiempo quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea en la presa del texto, y pensase que sólo podía querer lo que el texto le ofrecía. Un texto quiere ser una experiencia de transformación para su lector. Y después, si te animas, tendrás que comprender cómo te atraje a la trampa, porque al fin y al cabo te lo fui diciendo paso a paso, te avisé claramente que te estaba llevando a la perdición, pero lo bonito de los pactos con el diablo es que se firman sabiendo bien con quién se trata"*[44].

Pues bien ¿cuál sería la contrapartida del lado del lector? Y si lleváramos esa respuesta imaginando un diálogo entre un analista que escribe y otro que lee ¿qué le contestaría ese lector imaginario a ese analista también imaginario que nos propusiera un pacto ficcional, diabólico, a la manera que lo hiciera U. Eco en su libro? Imagino que se le podría responder de la siguiente manera: "Si es así, si tú, autor, estás dispuesto a inventar una secuencia escénica verosímil, si no puedes transmitirme todos los datos de tu paciente pero al menos me puedes mentir suficientemente bien como para que yo lo crea, entonces estoy dispuesto a vivir tu historia y a disfrutarla o sufrirla como si fuera verdadera, aun cuando los dos sabremos que no será del todo así. Estoy dispuesto a firmar contigo –o con tu texto, que es lo que me llega de ti- un compromiso de seguirte hasta el final, de creerte, de ser tu cómplice, aunque no

[44] Eco, Umberto. "Apostillas al nombre de la rosa". Lumen Editorial. 1985

complaciente, hasta muchas veces crítico, en este camino entreverado. Estoy como lector dispuesto a suspender mi incredulidad y aceptar que los hechos, son los que me estás narrando. Y si todo va bien, si nuestro pacto funciona, si pudiste ocuparte de que tu narración calle detalles que delatarían a tu paciente pero cuente lo esencial, lo fuerte, lo necesario, si has logrado que lo verdadero devenga verosímil y yo, por mi lado, te creo, me hago cómplice de tu pensamiento y te sigo hasta el final, quizás, en una de esas, entre los dos hayamos podido alcanzar un nuevo saber sobre el mundo que habitamos".

La ficcionalización comienza allí donde el conocimiento termina. *"Son las fronteras del conocimiento, sus límites, los que activan la ficcionalización, un modo de indagar, de construir una hipótesis sobre lo real"*[45]*.*

VII

Analistas escribenciando

Veámoslo una vez más. ¿Cómo escribir sobre un material clínico, entre la urgencia por trasmitir el impacto subjetivo del analista y el cuidado irrenunciable a la intimidad de lo dicho? Cómo hacerlo, además, si de lo que se trata es de contar lo que no se puede contar. Entiendo que la ficción es la vía regia para hacerlo.

Algo sucede en la sesión. Me afecta, aunque no se bien porqué. Escribir es una forma de enterarme de lo que me pasa. No es que ya lo sé y por eso lo escribo, es en la misma experiencia de la escritura que me entero de lo que pasa. Esa es la verdadera pesadilla del escribiente. Embarcarse en una catarata de letras que le irán diciendo lo que quiere decir. No se trata de narrar una experiencia

---

[45]María Eugenia Betancourt: "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias de Wolfgang Iser. Lectura crítica" en https://letralia.com/ed_let/15/05.htm

ya acontecida, como algo que ya sucedió, sino convertir en relato una vivencia y es esa misma escritura la que me permitirá experienciarla. Por eso lo de analistas *escribenciando.*

Este recorrido, nos conduce al pensamiento de D. Winnicott. Sabemos que para él, no se trataba tanto de la "experiencia" como del "experienciar". No tanto el asunto terminado como la situación en devenir. *"Nombrarlo experienciar anota movimientos tan sutiles que no queda una "cosa" solidificable que pudiéramos señalar indicando "he ahí una experiencia"*.[46] Jorge Rodríguez lo sintetiza en una frase: "crear lo que se encuentra"[47]**.** Es en ese instante, donde el que escribe se siente real, vivo. Se trata de que el juego, lo lúdico, esté presente para que algo del placer devenga en un escribenciar.

Experienciar, dirá Rodulfo, *"…será pues la condición para sentirse real, y "real" quedará abrochado a "sentirse" real**.** De aquí en más, experienciar, el tener lugar de la experiencia, jugar y sentirse real quedaran trabados, tramados entre sí, indisolubles, no desanudables".*

En ese sentido, podríamos decir parafraseando al autor, que para que un escrito devenga experiencia, incluirá algo de un juego que le permita al escribiente sentirse vivo, real, creando lo que encuentra. Si logramos que ello ocurra, el texto podrá constituirse en una experiencia de transformación tanto para el que escribe como para quien lo lee.

[46] Rodulfo Ricardo "Padres e Hijos" Paidos. 2012
[47] Rodríguez, Jorge. "Entre textos" Psyche Año III N° 22. Año 1988